

広重の第三の眼

―広重筆『名所江戸百景』の構図における三視点に関して―

星山 晋也

一

浮世絵史では、文化文政から明治初年にかけての約半世紀を、様式上の終結期とみなしている。この期には多くの浮世絵師たちが、需用の拡大に応じて才気を競い、浮世絵はかたちの歪みと濃妖な色調に新機軸を求めてさまざまな様相を呈していた。その間にあって、新たな創造性をもって展開していったのが風景画の分野であった。

この分野では、早くに奥村政信（一六八六―一七六四）が透視図法に注目してその図法をとり入れた浮世絵を制作し、写実的な風景版画展開の糸口をつくっていた。しかし、これは一時中断してしまっていた。再び新しいかたちでこれを復活させたのは歌川豊春（一七三五―一八一四）である。豊春は当時オランダから輸入された銅板風景画の手法をこれに加えて、明和から安永・天明年間（一七六三―一七八）にかけて浮世絵の江戸名所図、ヴェニス風景画などを手がけ、その紅摺りや錦絵も制作している。だが豊春の浮世絵は透視

図法への興味の度合が強すぎてしまい、風景を描出する視覚として十分に消化しているとは云い難い。衆知のことだが、浮世絵版画の中で風景を独自の領域として確立したのが、葛飾北斎（一七六〇―一八四九）とそれに続いた歌川広重（一七九七―一八五八）である。

北斎はオランダ風景版画の手法と江戸市民の生活風俗の活写という二つの要素を、新しい風景版画の様式として創造し、それを美事に結実させたのが、一八三〇年頃世に出した、世にも名高い『富嶽三十六景』四十六枚であった。

北斎の『富嶽三十六景』を眺める者は誰しもが、図中の江戸庶民の生々とした姿と透視図法の部分的利用に気付くとともに、富士山の三角形に対比させた近景の半円形や円形、或いは相似形の景物と呼応する造形の面白さに目を引き付けられるのが常である。北斎の風景版画の特色と魅力は、その構図の奇抜さと、その中に配された庶民の働く姿との巧みな配置にあることは疑いない。北斎が円形や方形の織り成す造形に強い関心を抱いていたことは、『略画早指南』

を出して万物全て方円で描けることを実演してみせていることでも分る。⁽¹⁾ 北斎の風景版画は、意表を突く構図のもつ斬新さによって、江戸市民の人気を集めた面がある。

北斎には奇矯な構図や形態への偏執が感じられるが、それに対し、広重の風景版画は、おだやかな気持で素直に受け入れられる構図である。構図の希抜さに目を奪われる作品は、晩年の近景拡大構図の作品のみであらう。広重は、伝統にあった庶民的な描写の中に、平安時代の四季絵、名所絵、月次絵にあった季節感と詩的情緒を復活させ、その情緒性に富んだ自然と人間が交流する姿をおだやかな作風によって描き、北斎画の人気にとって代わったのである。しかしその平明な画風のうちに、雨、風、朝もや、朝焼け、夕焼け、夜空などの気象や道というものを新たにモチーフの中心に据えてとりあげ、盛んに描いて画題として定着させたのである。この点が、絵画史上の意義として従来から高く評価されて来ている。しかし広重風景画の構図上の意義やその評価は晩年の近景超拡大構図を除けば、寡聞なるが故にあまり聞かない。⁽²⁾ 拙論は広重の風景画にみる構図のもつ絵画史的 новизна と意義を考察したものである。

ところで、広重は江戸で代々幕府の火消役を勤める安藤源右衛門の長男として生れ重右衛門とも名のるが、文化八年（一八一二）歌川豊広（一八四五没）に弟子入りし、一遊斎広重と名乗った。豊広の師はあの洋風の浮絵を描いた歌川豊春である。広重は初めの頃は美人画と役者絵を描いていたが、天保二年（一八三一）の頃『東都

名所』のシリーズを発表して風景版画家として世に出た。翌三年から五年にかけて『東海道五十三次』を保永堂から板行し好評を得た。（以下『五十三次』と略称する。）以後、広重は多種類の東海道物、江戸物、諸国物を手がけることになる。人気から濫作に追いこまれ質を落した作品も残すが、東海道物では、『隸書東海道』『行書東海道』、江戸物では『江戸近郊八景』、晩年の大作『名所江戸百景』、諸国ものでは英泉の仕事を継いで完成させた『木曾海道六十九次』などが優品として知られる。⁽³⁾

二

百十三景からなる『名所江戸百景』（以下『江戸百景』と略称する）は、広重晩年（安政三（一八五六—五年）の大作であり、最後の風景画集である。『五十三次』から二十五年後に成ったこのシリーズは、広重のこれまでの集大成であると共に、到着点でもあるが、従来にない新たな特徴をも含んでいる。新たな特徴とは極端に拡大した近景をもって人目を驚かす構図と強烈な装飾的賦彩である。近景拡大構図のうちでも、物と物との間から遠景を見せる工夫に晩年の広重の新機軸を求める情熱が感じられる。

しかしなお、『江戸百景』が広重の風景画の集大成であることには変わりはないであらう。そこで、広重風景版画の構図について考察するに当たって、まず『江戸百景』の構図を分類してみることに

する。その分類を試みるに際し、広重の画面構成上の特徴的手法と画面全体を制する視点に着目してみた。

画面全体を制する視点は、結論から云えば、大きく分けて三つに分類することができる。仮に、その三視点を第一、第二、第三の眼と呼ぶことにする。

第一の眼は、東洋画伝統の視角である俯瞰法によっているものである。作例は挙げるまでもないが、俯瞰法の顕著な例として「川口のわたし善光寺」(図1)がある。第二の眼が西洋画法である透視図法を用いているものである。「猿わか町よるの景」(図2)がその作例の一つである。第三の眼は、画面上部の中景を真正面に見て、即ち水平視して、その下に広がる景を俯瞰してみているものである。

「目黒千代が池」「品川御殿やま」(図3)などがその好例である。

『江戸百景』の各国の構図は多様である。確かに単純な分類は困難である。しかし以上に述べた三つの視点のいづれかに次のべる三つの要素のうちの一つか二つを加えて画面を構成しているように思われる。その三要素が、広重の画面構成上の特徴的手法である。

その一は、「水道橋駿河台」(図4)や「浅草田浦西の町詣」等のように、近景に極端に拡大した景物の一部を配してその後方に広がる風景との対比を際立たせる構図である。『江戸百景』で多用されている手法で、このシリーズを特色づけている構図である。すでにこの手法は、『五十三次』に先立つ、広重風景版画の處女作とも云われる『東都名所』の「両国之宵月」に現われているが、その後止

絶えて晩年最後の『江戸百景』で再び俄に多出する。この構図をとる図を仮にⅠ型とする。

次に画面構成の手法の上で共通して目につくのは、近景から中景、遠景へと同形類形の樹木やその他の景物をや、変化をつけて縮少しながら配置する手法である。この手法によって遠近の感じが出され強められている。これをⅡ型とすると、「蒲田の梅園」(図5)などがその例である。このⅡ型は「玉川堤の花」(図6)のように、第二の眼(透視図法)との関連が強いが、必ずしもそれだけではない。「水道橋駿河台」(図4)の鯉のぼりでは近景拡大のⅠ型とも結びついている。

もう一つ、広重の風景画に目立つ特徴的な手法がある。私が仮にⅢ型と名づける手法で、画面中央に樹木を一本ないし二本大きめに配する構図である。この手法をとる絵において、画面中央に立つ木は中景に描かれるのが主である。多く近景から遠景に至る途中の目印としての役割を荷っている。「品川御殿やま」(図3)などがその例であるが、しかし「神田明神曙之景」(図7)の中央の木のように画面上の役割(なぜ中央なのか)の分かりにくいものもある。「赤坂桐畑」(図8)の中央の桐木は構図上はⅠ型と結びついたものであるう。

繰り返しになるが、『江戸百景』の画面構成法の殆どは、第一・二・三の眼の一視点に、三つのタイプとして抽出した三手法(三要素)を加えて成り立っているとみる。従って単純計算すれば、十二

通りの構図の基本形があることになるが、数量的に偏りがあり、三タイプも相互に入り交るから構図の分類は難しくみえる。おそらく広重の風景画の構図論が近景拡大論以外少い要因もその多様さにあるのではなからうか。

以下、広重風景画の構図論を述べるにあたって、便法としてだが、Ⅰ・Ⅱ・Ⅲの三タイプの要素（手法）を画面から除いて残る三つの視点（第一・二・三の眼）の絵画史的意義について述べてみることにする。

三

まず第一の眼について少し述べてみたい。『江戸名所』の「中川口」や「川口のわたし善光寺」「深川三十三間堂」（図9）の視角が、この第一の眼にあたる。これらの図は、上空から見わたす視点で描かれている。この視点はいわゆる中国と日本絵画における伝統的な視点である俯瞰法である。近世に入って西洋画の遠近法である透視図法を知るまで、わが国の絵画は、情景や風景を一貫して俯瞰する視点でもって把えて描いて来た。

古い遺品では、高松塚古墳の西壁の女子群像にも俯瞰の眼差しがあると指摘する人もいるが、正倉院御物の「麻布山水」の景物は明らかに俯瞰法で表わされている。以来、平安期の四大絵巻をはじめ、応徳涅槃図など礼拝の対象となる仏画においても、画家は全景を俯

瞰して描いている。西方浄土から降りてくる聖衆阿弥陀来迎図——我々にとっては見上げるべき対象——においてすら画家は俯瞰の視点でもって描いている。この事情は、鎌倉時代以降も、仏画や絵巻やその他の情景描写においては変えることなく、画家は描く対象を上から見おろしている。ただその中で注目すべきは、鎌倉期に多く描かれた阿弥陀来迎図をはじめとする諸種の来迎図と、その影響下に創出されたと考えられる垂迹美術中の宮曼陀羅図の存在である。

来迎図を通して、日本の画家は、はるか遠い上空から地上の山野を想像して描く視点を獲得したと思われる。更に宮曼荼羅によって高き上空から眺め下した神社の建造物群をも描き出した。この宮曼荼羅が近世初期に流行する洛中洛外図に発展し、風景・建物・人物を広域に亘って視野に収める視点を一般的なものとした。そしてそれは江戸期に諸種多産された名所図会に取り込まれている。かくして、広重の時代に至るまでの間に、わが国の画家のもった俯瞰法は、登場人物のごく近くまで接近した平安期の「源氏物語絵巻」のような構図から、ヘリコプターから見おろした感のある江戸期の長沢芦雪画「巖島神社図」（図16）の如きものまで、俯瞰の中での自在さを、その伝統の中で培って来ていたのである。

広重は、この伝統の眼の中の変域を巧みに自在に操って彼の風景版画を魅力あるものとしている。その好例がよくズームレンズの眼のようだと云われる『五十三次』（永保堂版）中の五図、大井川・興津川・酒匂川・阿部川の渡しの場面である。すなわち渡しの筈に

乗る人物（男・女）に接近した「奥津・興津川」（図19）と「府中・阿部川」の情景に対しはるか上空より見おろす「島田・大井川駿岸」（図17）。その中間にくるのが、「小田原・酒匂川」（図18）と「金谷・大井川遠岸」であるが、この二図も又、斜め上方の画家の眼の高さは同じではない。これらを並べてみると、改めて広重の俯瞰の眼が、俯瞰の中で自在に眼の高さを移動させる巧みな工夫に満ちていることが分る。あるいは又、「五十三次」の各図は多くが俯瞰法で描かれているが、「日坂・佐夜の中山」と「岡部・中津之山」の描く急な坂道は俯瞰ならばこそと思われる効果を出している。

「吉田・豊川橋」も広重の俯瞰法を考える上で興味を引く。修理中の吉田城の工事やぐらの上から職人の一人が手をかざして豊川橋周辺の景を眺め見おろしている姿が描かれているのである。

『木曾海道六十九次』では、俯瞰の視点のみで描かれた情景は少い。しかし『江戸百景』では、再びこの俯瞰法が活用され、その中に数点の佳作が含まれる。広重の代表作として、かつ晩年期第一の傑作として著名な「大はしあたけの夕立」（図10）もこの第一の眼で描かれている。低迷した黒雲からおちる烈しい夕立の雨線の中に、大川の大橋が俯瞰されている。俯瞰を英語では鳥の眼（bird seeing）と呼ぶと和英辞典にあるが、「深川洲崎十萬坪」（図11）はまさしく鳥（鷺）の目から見下ろした荒漠たる十萬坪の広地を描いている。

ところで、『江戸名所』における第一の眼は二つに大別できよう。

広重の第三の眼

（一）は、「川口のわたし善光寺」（図1）の如く、上空から真下を見下ろすように、川の流れや樹木・建物を抱えた構図である。いいかえれば画面上部に空を描かず、従って水平線や地平線がない構図である。（二）ははるかに望む山や林の遠景を水平線上に描き、上部に空を配し、その下の景を俯瞰する構図である。「中川口」（図12）や「逆井のわたし」がその作例である。（一）と（二）のいずれにせよ、この第一の眼を主体に描かれている絵は、百十九枚の『江戸百景』中、私の判断では約二十六図を数えるが、前者（二）の構図を示している図は三図で、後者（一）が圧倒的に多い。しかし俯瞰法の立場から注目すべきは、（一）の構図をもつ「川口のわたし善光寺」（図1）と「深川三十三間堂」（図9）と「請地秋葉の境内」の三図、それに（二）に分類される「大はしあたけの夕立」（図10）である。広重以前に作例がないとは断言できないが、（一）の三図には、伝統的な俯瞰の眼の領域に更に新しい分野を加えているのではなからうか。また「大はしあたけの夕立」は、雨中の薄墨の森と森陰の家々に連なる向う河岸一帯の線が斜めに傾き、橋の線とで、川面は三角形に剛されている。それはヘリコプターが上空で斜め回転した時に一瞬、地上に開ける視界を思わせる。この俯瞰も第一の眼の中の新しい視角ではなからうか。

四

以上に述べた伝統的俯瞰法の眼を第一の眼とすれば、第二の眼は、『江戸百景』では「猿わか町よるの景」(図2)の如き構図を生み出す視点である。すなわち透視図法による視点である。いうまでもなく近世の画家が、西洋画を通して知った画法である。『江戸百景』では、「大てんま町木綿店」「大伝馬町こふく店」(図13)「鎧の渡し小綱町」「愛宕下藪小路」「下谷広小路」「するがてふ」「四ツ谷内藤新宿」などがその例である。「大てんま町木綿店」は、画面向かって右手から左端中央に向けて軒を並べる木綿織物問屋が透視図法で描かれ、左手前に大きく二人の芸者が描かれている。「大伝馬町こふく店」「鎧の渡し小綱町」も同様の構図をとっているが、「下谷広小路」(図14)「するがてふ」は、高い視点から透視図法で描いた街並みを俯瞰するという珍らしい構図を示している。「四ツ谷内藤新宿」(図15)は、近景に拡大した二頭の馬の脚を置き、その背景の宿屋の軒並を透視図法で描いている。前述した構図法でいえば第二の眼とタイプⅠの組合わせにある構図である。いずれにしろ『江戸名所』における第二の眼を主にした絵は、「猿わか町よるの景」以外は、成功しているとはいえない。

ところで、広重の浮世絵の師は豊広だが、更に豊広の師は豊春である。豊春はオランダ銅板画を収集していたと伝え、また透視図法

を応用した江戸名所図や芝居小屋の浮絵でも知られている。広重が早くから透視図法にふれる環境にあったことは容易に想像できる。

広重の風景版画において透視図法を基調とした、或いは一部活用した佳作が、すでに『五十三次』中に数点見つけることができる。その筆頭が、「日本橋・朝之景」(図20)である。大木戸も左右に開かれ早朝、朝やけを背景にはさみ箱と毛槍を先頭に向い側から手前へ日本橋を渡ってくる大名行列。行列の前で急いで道をさける魚屋たちと二匹の犬。透視図法の手法は左手の木戸の扉や家屋に使われているが、橋を渡ってくる行列の先頭を正面に見据えて描き得たのは、第二の眼の十分な修得があつてこそなのである。「御油・旅人留女」(図21)「鳴海・名物有松紋」(図22)「関・本陣早立」などもこの第二の眼なしには描き得ない構図である。

ただ「鳴海」の場合、画面天地中央から下辺に俯瞰的要素が強く出ている。そこで再び「御油」を見なおしてみると、この透視図法では画家の眼は、右手の宿の窓辺に頬杖をついて往来を見ている女中の目の高さにあることに気づく。画家の眼は地上に立つて宿屋の街並みを見ておらず、高めの位置にあるのである。この絵においても下辺の、客を奪い合う留女と二人の旅人の情景は、伝統的な俯瞰視によって描かれている。つまり透視図法をこの絵の基調としてはいるが、広重の眼差しはやや高い位置から見てることが指摘できよう。ここには透視図法と伝統的俯瞰法の結合ないし融合が認められる。この結合は新たな画面効果をもたらしている。この結合に

よって、手前から向うへ迫り上っていく広い坂道の感じを見事に捉えたのである。「鳴海」はその好例である。『木曾海道五十九次』の「望月」(図23)もその好例の一つであろう。

更に、広重の風景版画において、透視図法の導入が導き出したと思われる新視点に、見上げる視点を含む構図があることも見の及してはなるまい。これは俯瞰法が必然的に抑圧して来た新しい視角である。『五十三次』の「由井・薩埵嶺」(図24)と「亀山・雪晴」(図25)にこの視点で見た景物が描かれている。「由井」は、左手に薩埵嶺を描き、その崖上に旅人と粗朶を荷った杣人がいて、彼らの眼前つまり画面右手に駿河湾が青く広がり、その正面に白雪の富士が裾をひろげている。この崖上の人物は明らかに下から見上げた視点で描かれている。又、「亀山」は、雪晴の朝、山上の亀山城に向かって見えかくれして登っていく大名行列の一行を描いている。画面右手上方に天守閣が、これも同じく見上げる視点で捉えられている。この建造物を見上げる視点が、その延長上で絵画的に何をもたらしただかは、五十三次に続いて板行された『京都名所』の「嶋原出口之柳」がよく示している。この絵には、茶屋の明け放された二階の天井が屋外から見上げて描かれている。注目すべきは更に廊の屋根を越して夜空の白い雲の切れ間に懸る小さな三ヶ月の姿が捉えられていることである。そしてこの絵の生命はやる瀬なげに映るこの空の描写にある。見上げる視点によって、広重は夜空の情景を捉えて描き出しているのである。広重がどのような過程を経て、空の

美しさを描くことに気づいたかは今後の検討課題であるが、広重は空の美しさを描くことに気づいた日本における最初の画家ではなからうか。⁽³⁾『五十三次』の「日本橋」、『江戸近郊八景』の「羽根田落雁」、『木曾海道六十九次』の「洗馬」(図26)と「新町」などがその作例としてあげられる。そこにみる朝焼け、夕焼け、月空の美しさには、誰もが魅了されるはずである。

『江戸百景』では、「鎧の渡し小綱町」(図32)「霞が関」など、透視図法と組み合わせ、画面一ぱいに見上げる空を配する構図が工夫されている。特に「猿わか町よるの景」(図2)は、人影を描き込んだ点でよく話題となるが、また見上げられた月空を重要要素として描いた新しい視点による名作なのである。

五

『江戸百景』の「千駄木団子坂花屋敷」(図33)の絵は、画面上辺に小高い岡をあらわし、下辺には満開の桜林と水辺を描いている。岡の上には林の中に二階造りの料理屋二字が建ち、下方の桜の下では人々が三三五五花見を楽しんでいる。この図において広重の眼は、画面上部の林や建物を水平視し、その下方の画面二分の一を占める部分をば俯瞰して描いている。⁽⁴⁾このような視角は、伝統的俯瞰法とも西洋の透視図法によるものとも異なっている。すなわち従来の東西の絵画にも見られなかった新しい視線で構成された風景画なので

ある。広重の創始した眼といってもよいかもしれない。これが広重の第三の眼である。

『江戸百景』の中の佳作の幾つかは、この第三の眼によって描き写されたものである。「花屋敷」の他、「王子音無川堰埭」(図34)「品川御殿山」「昌平橋聖堂神田川」(図35)「深川八まん山ひらき」「王子滝の川」などがその例である。この第三の眼をやや変容させて構図を造っている作例として、「目黒千代池」や「目黒新富士」がある。「目黒千代池」(図36)は、池の向い側の丘上に立つ樹々を画面上端で水平視している。「目黒新富士」(図37)は、水平視した中景の新富士の画面向って右手に類似の構図を重ねている。そこでは新富士頂上の人物の眼で、富士山をほぼ水平視し、富士山と新富士の間に広がる林野田畑を俯瞰しているのである。「砂むろ元八まん」のような構図は、俯瞰を主とした景観であるが、天地四分三にあたる上辺に、水平に水平線と遠山を描いていて、この第三の眼と連係するところがある。同じく「飛鳥山北の眺望」(図38)は、上辺の同じ位置に並木を描き、上下に遠山の輪郭と田畑の広がりを描き、中景を略して空白とし、その広がり続きを暗示し、画面下方に飛鳥山頂の行者たちを俯瞰している。

この第三の眼は、『五十三次』では、「岡部・宇津之山」(図27)に見てとることができるだけである。この絵は、両脇から山がせまる山間の急流とそれに沿った坂道が画面中央に描かれている。その坂道を登る二人と、柴を背負って峠を越えて下りてくる人物三人が

描かれている。登り坂から下り坂になる堺が描かれ、その地点に立つ人物が手前から水平視されている。はつきりと第三の眼によるものと分かる作例は、『五十三次』ではこの一図だけであるが、次に続いて板行された『木曾海道六十九次』では、にわかに増してくる。

「岡部」は山中の狭い峠道の景だが、木曾海道は「岡部」のような山道が多く、『木曾海道六十九次』では起伏の多い山道が少なからず描かれている。「八幡」(図28)「長久保」「関が原」「妻籠」「宮の越」「新町」「三渡野」などは、いづれも画面上方にそう遠くないところにある木々や家屋などの景物を真側面から描き、即ち水平視して描き、その手前にあるものを俯瞰視して表現している。この第三の眼は、縦長の画面をもつ『江戸百景』では一層効果的に働き、活されたのである。『木曾海道六十九次』の制作は、広重の中でこの第三の眼を定着させるのに大きな役割を荷ったものと考ええる。

この第三の眼は、伝統的な俯瞰の視角と透視図法の一視点との結合に起因するが、雪舟を例外として日本絵画の伝統にも西洋画の伝統にもなかった新しい画家の眼であった。新しい画面構成法の誕生である。

ここで取りあげ比較検討をしておかねばならぬのが、ピサロー(一八三〇—一九〇三)の作品にみるような西洋の風景画に取り込まれた俯瞰の構図である(図29)。そこには広重(一七九七—一八五八)の第三の眼ときわめて類似した構図があるからである。

ところで、伝統的な俯瞰法では、日本の画家は、真景を描く場合

ですら、画家の頭の中で再構成してつくり出した俯瞰なのである。

例えば江戸期の名所図会の一つの挿図を例にとってみる。各地の名所図会の挿図は、各地の名所旧跡や建造物を載せるが、俯瞰して描かれているのが普通である。図30は、『大和名所図会』に挿図として載るもので、いまま飛鳥に伝存する益田の岩船の図である。図31はその挿図の人物の姿勢好を実際にまねて、撮影したものである。⁽⁶⁾

このことから、岩船の大きさが驚くほど正確に描かれていたことが分かる。挿図は画家が実地で観察して大きさを計測し、その後で描いたものとか考えられない。しかし現場に立てばこの図が空中から俯瞰したものであることは明らかである。現実にはこの図の画家の眼の位置に立つことは絶対不可能なのである。又、『江戸名所図会』の挿図の画家である長谷川雪旦の次のようなエピソードを澤田編『日本画家辞典』は載せている。⁽⁷⁾ある時、御茶の水にあった鰻亭に一人の客が来て、鰻を食べると亭榭の結構と山川の位置とを観て悉く写して行つた。その夜に盗みがあったので主人はその客を疑つた。他日またその客が来たので補吏に訴えたが、「何故に屢々来て此の家を窺うのか」と問うと、『江戸名所図会』の附図を引き受けたので、勝地の真景を写している」と云つて稿本を出してみせた云々、とある。日本の絵画において近世までに俯瞰して描かれている情景や風景はおそらくすべてが、画家の頭の中で地上にあつて観察した諸要素を再構築したものであり、実景であつても現実にそのように見える地点に立つて眺め下ろして描いたものではないのが

一般である。芦雪の「厳島神社」(図15)一図を見てもこのことは容易に推測できるだろう。

しかし、一方、広重の第三の眼と類似した視点を示しているピッサローの一連のバリ市街図について、画家の眼の位置を検討してみると、必ずそこに高層建築があつて、画家はその上階に立つて窓から見下ろして見た情景であることが知られる。ここに広重とピッサローとの創作上の決定的な違いがある。

広重の第三の眼は、東洋画の伝統の上で、西洋画の画法を受容した広重が、『木曾海道六十九次』という連作の過程で獲得したきわめてユニークな視点であり、画面構成法であるといえまいか。そして『江戸百景』に至つて、その縦長の紙形の採用が、この視点で描いた作品の構図効果を更に高めたのである。そしてこのシリーズ中の傑作の一つである。「両国花火」(図39)はこの第三の眼で描かれているのに気づく。夜空を彩る花火を水平に眺めえる上空にまで画家も上昇して両国の花火の景を写したのである。つけ加えれば「王子不動之滝」も第三の眼によって描かれているのである。

註

(1) 『略画早指南』(文化九年)の鏡裏菴梅年の序文に「丈山尺樹馬豆人なぞいへる画に書く其法あり、されど起る処は方円を出です。今北斎老人是を基として規矩の二つをもつて諸の画をなすの定位を教ふ」とある。

(2) 内田実氏の『広重』(岩波書店、一九三三)は、広重の人と作品についてこれまでに書かれた最も広闊な研究書であるが、その作品の構図につい

で触れることはきわめて少く、しかも抽象的な記述にとどまっている。

広重の構図についての最近の論文では、横田洋一『広重の近代性——隠された西欧への目差し——』（『広重の世界展』〔毎日新聞社、一九九六年、所収〕）がある。

(3) 広重の主な風景版画シリーズを年代順に列記しておく。

東都名所 (十図) 天保二 (一八三一)

東海道五拾三次 (保永堂)

京都名所 天保四

金澤八景 この頃

江戸近郊八景 この頃

狂歌入東海道 天保後期

行書東海道 天保後期

本所名所 天保十

木曾街道六拾九次 天保十三頃

隸書東海道 弘化四 (一八四七)

美人東海道 弘化四

絵本江戸土産 (初編) 嘉永三 (一八五〇)

東海道風景図会 嘉永四

人物東海道 嘉永五

豎絵東海道 安政二 (一八五五)

絵本江戸土産 (五編) 安政三

名所江戸百景 安政三—五

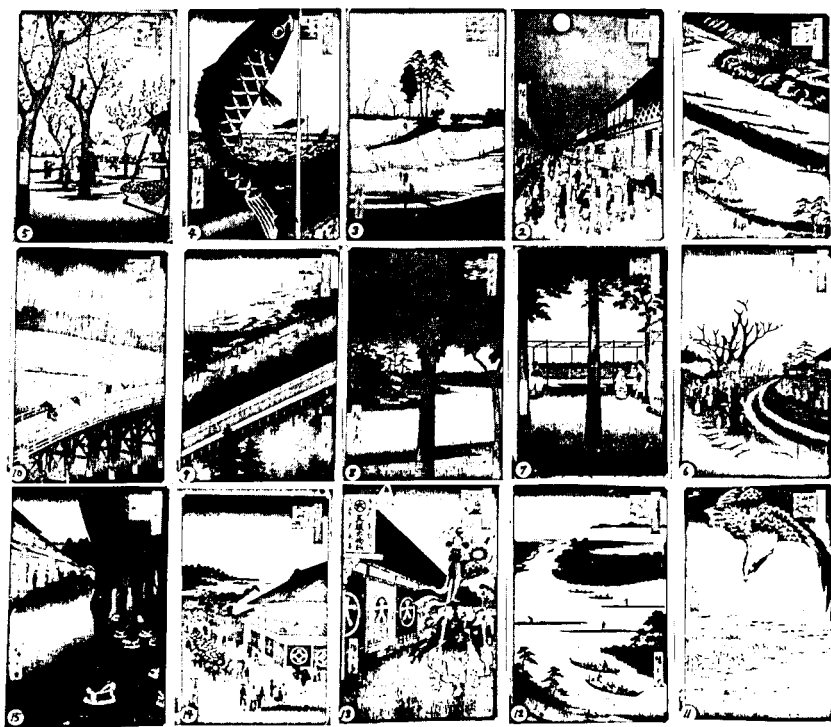
(4) 雲のたなびく空の景を実景風に表現しはじめたのは、広重以前では、オランダ風景版画の影響下に成立した目鏡絵や豊春の浮絵、江漢の洋風風景画や北斎の肉筆風景画などがあるが、自覚された美的表現にまでは至っていない。

(5) 本図の上方の閉子坂の花屋敷と、根津権現裏の景を描いたという池辺の満開の桜の景とは、実際は半キロほど離れた

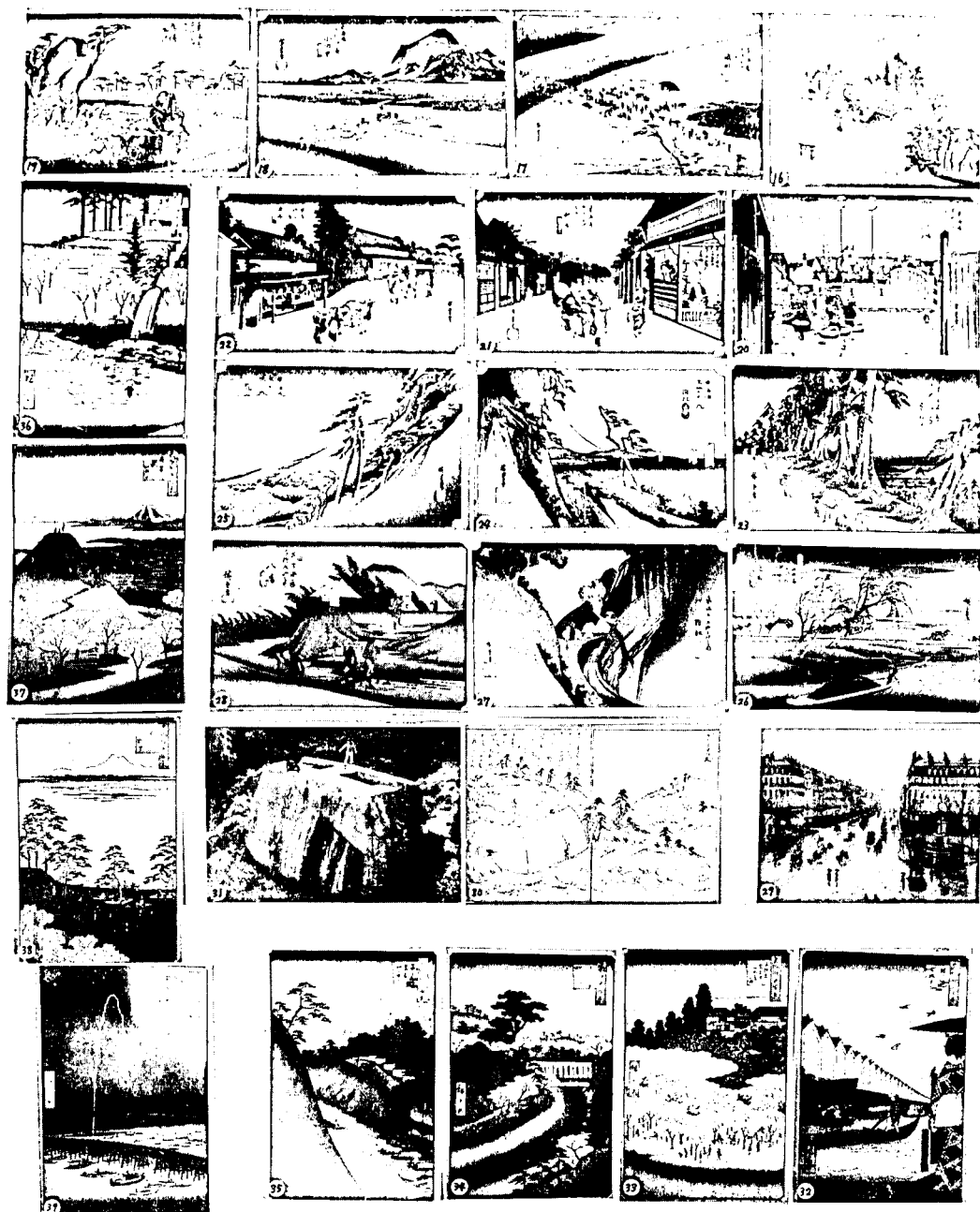
ていて、その両処の景色を広重は第三の眼による構図を用いて一図に収めたのである。

(6) 飛鳥資料館制作 (猪熊兼勝指導・井上直夫撮影)

(7) 出典は『古今雅俗石亭画談』か『書画簞料』と思われるが、いまだ確認できていない。



- ① 川口のわたし善光寺
- ② 猿わか町よるの景
- ③ 品川御殿やま
- ④ 水道橋駿河台
- ⑤ 蒲田の梅園
- ⑥ 玉川堤の花
- ⑦ 神田明神曙の景
- ⑧ 赤坂桐畑
- ⑨ 深川三十三間堂
- ⑩ 大はしあたけの夕立
- ⑪ 深川洲崎十万坪
- ⑫ 中川口
- ⑬ 大てんま町こふく店
- ⑭ 下谷広小路
- ⑮ 四ツ谷内藤新宿



①奥津・興津川

②目黒千代池

③目黒新富士

④飛鳥山北の眺望

⑤両国花火

⑥小田原・酒匂川

⑦鳴海名物有松紋

⑧亀山・雪晴

⑨八幡

⑩益田岩船

⑪昌平橋

⑫王子音無川堰埦

⑬島田・大井川駿岸

⑭御油・旅人留女

⑮由井・薩埵嶺

⑯岡部・宇津の山

⑰大和名所図会

⑱千駄木団子坂花屋敷

⑲巖島神社図

⑳日本橋・朝の景

㉑望月

㉒洗馬

㉓ピッサロー

㉔鎧の渡し小網町